

turnom proizvodnjom, kao i produkciji smisla u kulturnim projektima kroz različite otvorene produkcijske procese i strategije kulturne razmjene. U prvom dijelu knjige autor preuzima logičan i metodološki prividno jednostavan posao definiranja i pojma, i značenja, i mjesta i uloge producenta i menadžera u kulturnoj proizvodnji, u kazalištu, na filmu (gdje nužno raščlanjuje i zasebno razmatra, ali i komparativno postavlja europsko iskustvo, iskustvo SAD i domaće, crnogorsko), zatim producenta i menadžera u elektroničkim medijima, u širokom polju kreativnih industrija i na kraju, u još širem području društvenih odnosa gdje se susreću polja kulturnih politika i menadžmenta u kulturi. Vrlo brzo, međutim, Ljumović pokazuje koliko je zahtjevno i nimalo jednostavno govoriti o navedenim pojmovima u uvjetima kad ne samo nužan vokabular, nego i gramatika takvog govorenja nisu općepoznati i podrazumijevajući, i kad publike, pojednostavljeno govoreći, ne razumiju jezik kojim se autor služi. To nerazumijevanje jezika kulturne produkcije i menadžmenta u kulturi u tranzicijskim je zemljama posljedica glemog zakašnjenja u učenju i relativno nedavnog uključivanja u tijekove produkcijskog područja. Zbog toga se čak i u profesionalnim krugovima u regiji čuje kako je riječ o "novotarjama", iako, istini za volju, govorimo o procesima koji u razvijenim društvima Zapada traju na sveučilišnoj razini već gotovo pola stoljeća, a u praksi najmanje stoljeće i pol, ako ne i (zna-

tno) duže. Nije, dakle, uopće riječ o nekom pomodarstvu prepisivanja američkih pravila kulturne proizvodnje i prevođenju američkog pojmovlja u domaće kulture, kako se to nerijetko može čuti iz redova (treba li naglasiti neukih) kritičara, nego o novorođenju samih pojmova koje jezik treba imenovati. Ta zadaća i Ljumoviću, kao i svim teoretičarima kulturne proizvodnje i potrošnje u tranzicijskim zemljama, metodološki nužan uvod čini možda i najsloženijim dijelom posla.

Poseban napor ulaže Ljumović kako bi u definiranju pojmova i dokazivanju svojih tvrdnji citirao gotovo isključivo stručnjake iz regije, što uopće nije zahvalna zadaća s obzirom na njihovu (malo)brojnost. U isto vrijeme, međutim, takvo nastojanje postiče višestruk učinak osvještavanja još uvijek malobrojnih, ali zbog toga ne manje stručnih i ne manje bitnih napora teoretičara i znanstvenika na tim prostorima, umrežavanja relativno skromnih postignuća i dosega tih teorija u regiji, stanovit sinergijski učinak "prosvjetiteljskog" djelovanja tih pionira i, konačno, osvjetljavaju sličnosti i razlika između tranzicijskih procesa na prostorima koji se međusobno dobro jezično i kulturalno razumiju. Utoliko taj prvi dio knjige u isto vrijeme predstavlja i korisnu udžbeničku literaturu i oslonac za teorijska istraživanja.

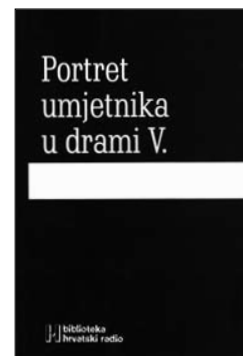
Drugi dio knjige razmatra čitav niz (točnije dvanaest) različitih studija slučaja, koji su svi analizirani s motrišta produkcije i menadžmenta. Autor

pritom najprije teorijski pristupa jednom općenitom problemu, da bi ga odmah nakon toga provjerio na vrlo konkretnom slučaju, što njegovu teorijsku analizu čini uvjerljivijom i posve razumljivom i za krug čitatelja izvan stručnog područja kojim se bavi. Tu osobito valja istaknuti analizu posebnosti nacionalnih kazališta i primjenu rezultata takve opće analize na poseban slučaj Crnogorskog narodnog pozorišta u Podgorici, jednako kao i analizu kazališnih festivala s kasnijim konkretiziranjem na primjeru festivala *Kotor Art*. Svjestan koliko je u ukupnoj međuovisnosti kulturne proizvodnje kazališna produkcija izravno ovisna o okruženju, Ljumović posvećuje ozbiljnu pozornost pitanjima kao što su intelektualno vlasništvo, digitalna kultura, radijska produkcija ili tržište umjetnina, ali i slici šireg kulturalnog područja poput tema kakve su redizajniranja stvarnosti, položaj umjetnosti u zajednici, međunarodna kulturna suradnja pa sve do pogleda na strategije proizvodnje "seks simbola" u suvremenoj medijskoj kulturi.

Ljumovićeva je knjiga *Produkcija značenja* koristan prilog kazališnoj i kulturnoj produkciji u regiji, ali može biti informativna i poticajna i čitatelji izvan užeg područja koje pokriva. Osim što profesionalcima nudi materijal za stručne razgovore, korisna je i za šire osvještavanje složenosti, ali i važnosti fenomena produkcije u suvremenim kulturnim proizvodnjama i potrošnjama.

Bojan Munjin

PROTIV ZABORAVA



Portret umjetnika u drami V.
Dramski program;
urednica Tajana Gašparović,
2011.

Zatekao sam se prije nekoliko godina na likovnom Biennalu u Veneciji. Svi znamo kako to izgleda: neopisiva gužva znatizeljnih posjetilaca i turista, vrućina pod ljetnim mediteranskim suncem i stotine likovnih atrakcija. Od onih spektakularnih za jednokratnu upotrebu do teško razumljivih i apstraktnih. A onda sam zastao pred izraelskim paviljonom: jednostavna montažna kuća bila je od poda do krova ispunjena knjigama. Samo to. Odjednom sam ostao zatečen kako usred tog šarenog mnoštva razmišljam o teškim pitanjima kao što su Sudbina, Povijest i Ljudi. Učinilo mi se da prisustvujem jedinstvenom prizoru koji preko te piramide nijemih knjiga, na neki posredovano simboličan način, predstavlja svu dramu čovjekovog tegobnog probijanja kroz vrijeme na ovome komadu zemlje na kojoj smo se jednom našli. Zašto knjige imaju tako težak metafizički naboj? Način da se bori protiv zaborava i ništavila, da koliko toliko ostanemo u dosluhu sa smislom naše nejasne egzistencije, da pamtimo i nadamo se, da strahujemo i da se molimo, jest da neprestano bilježimo detalje našeg posto-

janja, fantazije i stvarne događaje i da ih predamo onima poslije nas. Bez takvih tragova mi smo izgubljeni u gluhoći svemira i vremena. Ponekad čak zagubljene bilješke na neuglednim listovima papira mogu otkriti sudbonosne činjenice i promijeniti naše razumijevanje čitavih dijelova povijesti, dok vrlo često mnoštvo takvih bilježaka, opisujući i slavne i anonimne ljude, velike i male događaje, čuvajući trag o našem postojanju, ohrabruju nas da nastavimo dalje. Zato služe knjige.

U hrvatskoj kulturi postoji ne malo područja, u povijesti i bliskoj prošlosti, koja su nam jedva poznata zato jer nikada nisu bila zabilježena. Stotine događaja, umjetničkih inicijativa i samopriregornih pojedinaca, u metropolama i naročito izvan njih, ostat će neumitnim protokom vremena trajno zaboravljena jer traga o njima nažalost nema. U neprestanoj eroziji društvene memorije koja je danas prisutna više nego ikada, mali, ali nemjerljivo vrijedan napor predstavlja petu po redu knjiga *Portret umjetnika u drami* u izdanju Dramskog programa Hrvatskog radija. U njoj su ukoričeni eseji o životopisima istaknutih pojedinaca hrvatskog glumišta, kao i razgovori s njima koji ne otkrivaju samo osobnosti, umjetničke i ljudske ovih poslenika pozornice, nego bilježe tragove o važnim fazama u kazališnom životu Hrvatske kojima još uvijek svjedočimo. Važno je da ova knjiga nije strukturirana tako da izabire samo jedan tip glum-

ca, redatelj ili kazališne poetike: *Portret umjetnika u drami* otvoren je prema širokom spektru raznih stilova glume i kazališne estetike preko ovih istaknutih pojedinaca, što pokazuje da je kazalište u Hrvatskoj, unatoč nemalim problemima, još uvijek uzbudljivi vrt različitih scenskih fantazija. Od heroína klasičnog teatra Branke Cvitković i Biserke Ipše, preko vrjednih organizatora ključnih kazališnih okupljanja, Nenada Šegvića i Ivice Šimića, do drskog autora modernog izraza Paola Magellija i neokrunjenog kralja nezavisne kazališne avangarde Nebojše Borojevića, ova knjiga vrijedna je informacija za svakoga tko hoće krenuti tragom povijesti suvremenih stilova i recentnih događanja u domaćem teatru. Tu su, uz mnoge druge i redatelj koji nam je još davno otkrio "buntovno" kazalište, Bogdan Jerković, dramski pisac koji je svojim naslovima i polemičkim stavovima ispunio teatarske stupce novijeg vremena, Slobodan Šnajder i još jedan kazališni alternativac Zlatko Sviben koji je i u svojoj zreloj fazi, kao profesor na kazališnoj akademiji, ostao vjeran nomadskoj ulozi kazališne umjetnosti.

Na kraju treba odati zahvalnost urednici Dramskog programa Željki Turčinović i urednici knjige Tajani Gašparović koje su omogućile da *Portret umjetnika u drami* ostane neka vrsta rijetkog dragog kamena u memoriji kazališne umjetnosti u Hrvatskoj.

Iva Gruić

O SLICI KROZ METAFORU



Peter Weitzner:
Teatar objekta,
ULUPUH – Hrvatska
udruga likovnih umjetnika
primijenjenih umjetnosti,
Zagreb, 2011.

Teatar objekta iz naslova rasprave autor Peter Weitzner, njemački slikar i kazališni umjetnik, smješta u vizualni teatar, zajedno s teatom figura i teatom performansa. U labavoj, opisnoj i široko metaforičnoj definiciji, ključna riječ koja se neprekidno ponavlja je, dakako, slika. *Sve je u službi slike, podčinjeno metaforičkim sljedovima slika*, piše autor i zaključuje da su u teatru objekta (kao i u čitavom vizualnom teatru) ključne za izražavanje ritmizirane slike-vizije u kombinaciji s montažom, kojima je podčinjeno sve ostalo, uključujući glumca. Da bi objasnio drugačiju poziciju glumca, jer on ovdje uvijek mora biti 'samo' sastavni dio cjeline, Weitzner u pomoć poziva velike kazališne teorije koje su oblikovale promjene u teatru 20. stoljeća – Artauda, Craiga, Grotowskog, Brooka...

U teatru objekta misli se u slikama, što znači da se traži drugačiji kazališni jezik, onaj koji koristi slike nesvesnog, bavi se energijama, odbija povinovati se linearnom i kauzalnom kontinuitetu pripovijedanja i individualnoj psihologiji. Ulazak u dublje slojeve svijesti događa se zbog *pomicanja objekata i materijala iz njihova*

uobičajenog konteksta što iznosi na vidjelo i njihovu magičnu stranu. Autor naglašava upravo tu magičnu stranu tvrdeći da je jedno od polazišta teatra objekta razumijevanje da su stvari žive, da su one kao i prostori i situacije slične organizmima, imaju svoj život, svoju energiju. Takvi objekti, oni dakle koji u sebi nose *moгуćnosti preobrazbe, a koje se oslobađaju pokretom*, osnova su teatra objekta.

Teatar objekta razlikuje se od 'običnog' kazališta (ili kako ga Weitzner zove, *psihološkog govornog kazališta*) točno onoliko koliko se govor slika razlikuje od govora. Govor slika je u pravilu višeznačan, izbjegava jednoznačne doslovne simbole, one ne objašnjava nego poziva gledatelja na vlastito, jedinstveno tumačenje, on je *okidač za vlastite slike*. Zato autor i može tvrditi da je govor slika *obilježen varijabilnošću i zamjenjivošću svojih motiva, vremenskim diskontinuitetom, svojstvima cjelovite metaforike*. Iz svega toga proizlazi prirodna naklonost arhetipskom, mitskom, epu, viziji i snu, kako u izboru tema tako i u načinu izražavanja.

Weitzner piše na način sličan onom na koji (dalo bi se pretpostaviti) postavlja svoje kazališne projekte, dakle u duhu teatra slika: asocijativno, nelinearno, opisno. Uz svako objašnjenje i/ili pokušaj definiranja stoji (i) niz metafora, primjeri koje možemo shvatiti na više načina i razina. Poglavlja su kratka, organizirana više kao neposredni tijek razmišlja-

nja nego kao analitički prikaz pa knjiga ostavlja dojam zabilježenog govora, a ne strukturno promišljenog i organiziranog teksta. Budući da je autor, među ostalim, i nastavnik na umjetničkoj školi (prvo na Hochschule der Kunst u Berlinu i zatim na Hogeschool voor de Kunsten u Amsterdamu), moguće je da je ovakav način izražavanja dug upravo tom aspektu njegovog profesionalnog djelovanja.

Na predavanja, naime, podsjećaju poglavlja koja pojednostavljeno sistematiziraju neke aspekte teatra objekta – poput onog koje govori o različitim vrstama objekata pa nabraba i opisuje korištenje uporabnih predmeta, zatečenih predmeta, prirodnih predmeta i materijala, oblikovanih objekata, čovjeka kao objekta, ali i objekta kao osobe te konačno, prostora kao objekta. Zanimljivo je da metaforički preljev, sistematiziranje postaje naivno, međutim, primjeri iz likovnosti i kazališta koje navodi zanimljivi su, a osobito su inspirativni jasno izrečeni stavovi o raznim temama, formulirani kao pravila nalik na učiteljska: *Igra s vatrom i krvlju na sceni zahtijeva opravdanu motivaciju. To ne smije biti puko izazivanje efekta niti dekor za lažni patos*. Ili: *Svaki upotrijebljeni element ili objekt mora biti neizostavan za ukupni dojam. Osobina je teatra objekta postizanje najvećeg mogućeg dojma s najmanje mogućih sredstava*.

Metodički pristup umjetničkom radu otkriva pak poglavlje pod naslovom *Opažanje – Promatranje – Naziranje*

– *Gledanje* gdje autor opisuje slijed vježbi gledanja i promatranja (od neobaveznog do ciljanog promatranja, poznatih i nepoznatih mjesta, ljudi, životinja, vode, svjetla, slika...) koje vode do doživljaja. Slično je i posljednje poglavlje *Slika / vizija – San*, u kojem tumači kako treba istraživati sadržaje vizija, kako *pokušati proniknuti u unutrašnju 'logiku', u skrivene motive i pojedinosti*. No ovo ne znači da se knjigu može shvatiti kao priručnik jer ona to nikako nije. Ni u kojem dijelu govor nije dovoljno precizan, niti su opisani postupci dovoljno jasno obrazloženi da bi bili ponovljivi. Međutim, kao metodološka ispomoc u radu, knjiga će zainteresiranima sigurno biti poticajna.

Teatar objekta prevela je i urednički opremila Kruna Tarle, zagrebačka lutkarica koja već dugo godina, ostajući sve to vrijeme na rubu profesionalne kazališne scene, istražuje forme srodne onima koje Weitzner opisuje. Zato je i bilo moguće da se hrvatsko izdanje uz Weitznerove opreme i fotografijama iz njenih predstava (u originalu, kako nas bilješka upućuje, knjiga nema slikovnog materijala). Takav ne sasvim uobičajeni pristup potvrđuje ono o čemu prevoditeljica piše u predgovoru – svoje izdanje na hrvatskom ova knjiga može zahvatiti prepoznavanju dviju estetika i želji domaće autorice da širem krugu kazališnih stručnjaka i zanesenijaka približi jedan estetski svjetonazor.